



Když je kritické řemeslo předmětem pochybného výzkumu

Klára Soukupová

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav české literatury a komparatistiky
kl.soukupova@seznam.cz

Publikace estetika Pavla Zahrádky a socioložky médií Johany Kotišové s názvem *Když je kritikem každý* si klade za cíl porozumět snahám aktérů podílejících se na hodnocení určitého (uměleckého) díla. Vychází z empirického výzkumu zaměřeného na význam a platnost estetického souzení, jenž probíhal v letech 2018–2020, a nastoluje otázky po roli subjektivity a emocí či způsobech utváření profesní identity. Titul knihy odkazuje k zacílení výzkumu nejen na profesionální kritiky, ale i laiky a fanoušky, kteří mají (v digitálním prostředí) možnost podílet se na hodnocení uměleckých i mimo-uměleckých kulturních výtvorů. Základní metodou sběru dat byly polostrukturované rozhovory a cílem bylo charakterizovat jazykové hry hodnotících.

Výchozí otázka výzkumu zněla, jaký význam připisují kritici, laici či tvůrci svým hodnocením — zda si kladou nárok na širší platnost svého soudu, či zda jej považují za zcela subjektivní „názor“. Deklarované subjektivitě nicméně často odporují spory, do nichž aktéři vstupují s ostatními hodnotiteli, a to i v případě hodnocení jídel či nápojů, tedy objektů, u nichž jsou chuťové (gustatorní) soudy zcela individuální. Ukazuje se, že spory ohledně hodnocení kulturních výtvorů mnohdy nejsou faktické, ale metajazykové, a týkají se tedy ujasňování významů, jež aktéři připisují slovům použitým při hodnocení. Na základě empirického výzkumu autoři následně dokládají, že subjektivita názorů je kritiky pocítována jako legitimní i v případě uměleckých děl a že jedinou oblastí, v níž se při vynášení axiologických soudů profesionálové od laiků liší, je způsob zacházení s emocemi. To je však nepřijatelné zjednodušení, které ovšem vychází z metodologie daného výzkumu.

Autoři v metodologické kapitole shrnují objektivistické a subjektivistické teorie estetického soudu, nejde jim však o zakotvení vlastního výzkumu v jedné z teorií, ale o souznění kritiků a hodnotících laiků s objektivistickým či subjektivistickým přístupem. Z dalších kapitol, soustředěných na charakter sdělovaných soudů, prožívání konkrétních uživatelů a roli emocí, vyznívá, jako by aktéři kulturního hodnocení bez výhrady zastávali subjektivistické stanovisko. To je ale dáno zaprvé zaměřením výzkumu jak na profesionály, tak laiky (kteří mnohdy v hodnocení o objektivitu ani neusilují), zadruhé širokým pojetím estetického hodnocení (výrazy „nudný“ či „křiklavý“ jsou považovány za esteticky hodnotící, nikoli za součást zdůvodnění určitého příznivého či zamítavého estetického soudu) a zatřetí způsobem prezentace dvou objektivistických teorií.



Podle modelu Noëla Carrola je estetická kvalita uměleckého díla určena mírou, jakou daný výtvar naplňuje svůj účel (např. zda komedie vyvolává smích). To je zcela mylné pojetí estetického hodnocení díla na základě determinujícího žánru a profesionální kritik by tomuto deduktivnímu vodítku neměl podléhat. Jestliže respondenti výzkumu s touto teorií nesouzní, vyznívá to, jako by odmítali objektivistický model estetického hodnocení. Druhou objektivistickou teorií, založenou na představě „ideálního kritika“, v následném empirickém výzkumu autoři prezentují jako ne-realistickou — protože skutečné osoby z principu nejsou schopny tuto roli naplnit. Ideálnost však v tomto případě spočívá ve snaze objektivních kritérií dosáhnout, v úsilí své názory argumentačně podložit a eliminovat možné subjektivní a dočasné vlivy. Přestože se skutečný kritik nikdy nedokáže vymanit z kulturně podmíněných modelů či vnějších okolností, musí se snažit jejich vliv při vynášení soudů omezit. Pokud někteří z devíti respondentů-kritiků přiznávají, že jsou si těchto vlivů vědomi a mnohdy se je nesnaží odstínit, neznamená to, že všichni umělečtí kritici rezignovali na cíl intersubjektivní platnosti svého soudu.

Zde se projevuje nedostatek empirického výzkumu Zahrádka a Kotišové: otázky cílené na emoce a (ne)normativitu hodnocení převládající subjektivitu profesionálních kritiků svým charakterem sugerují, a ve výzkumném vzorku osob navíc absentují intelektuální kritici, u nichž bychom právě snahu o dosažení objektivit mohli očekávat a u nichž je míra reflexe hodnotícího aktu vyšší.¹ Žurnalistická kritika možná neaspi-ruje na ony zdánlivě nedosažitelné „obecné soudy“, ale jakmile bude nějaký autor psát například dějiny filmu a bude v nich daná díla hodnotit (neboť to je nedílnou součástí literárně- či filmověhistorické praxe), bude usilovat o objektivitu. Tzv. intelektuální kritik by zřejmě vliv osobních predispozic tolik neakcentoval, jako to činí někteří z devíti respondentů z kategorie kritiků. Pokud by se ho ovšem někdo zeptal.

Matoucí jsou i závěry vyvozované z rozhovorů o vlivu osobních dispozic či životních zkušeností. Jestliže někteří kritici zmiňují, že určité dílo v různých fázích života hodnotili odlišně, není to přece automatický příklon k subjektivistickým estetickým teoriím. Zahrádka a Kotišová vůbec nezkoumají podloženost či vyargumentovanost soudů,² tedy důvody, proč kritici ve výsledku hodnotí dílo kladně nebo záporně. Tím se přece intersubjektivitě soudů dosahuje. Problémem je, že autoři výzkumu konceptualizují estetické hodnocení jako dichotomii „líbí — nelíbí“, nikoli jako soud, zda je umělecké dílo kvalitní, či nekvalitní. Podobně u hodnocení jídla a nápojů autoři opomíjejí, že „food kritici“ jsou profesionální právě v tom, že zohledňují více kritérií a hodnotí jídlo nejen co do chuti, ale berou v potaz i kvalitu přípravy, vhodnost kombinací, profesionalitu personálu restaurace aj.

1 Na s. 42 se sice píše: „Ve vzorku naopak nechyběli dva zástupci tzv. intelektuální kritiky, kteří disponují institucionalizovaným kulturním kapitálem, tj. působí na univerzitách, resp. publikují v odborných časopisech.“ Na s. 55 se však dočteme: „Vzorek respondentů tvořilo devět profesionálních filmových kritiků [...]. Výzkumný vzorek respondentů nezahrnoval tzv. intelektuální kritiky, kteří disponují institucionalizovaným kulturním kapitálem, tj. působí na univerzitách, resp. publikují ve filmovědných časopisech.“

2 Respektive považují je za doklad subjektivit: „Zdůvodnění má povahu autobiografického vysvětlení, jímž kritik poukazuje na vlastní dispozici hodnotit dílo určitým způsobem“ (s. 64).



Jako hlavní rozdíl mezi laickým či fanouškovským hodnocením tak autoři výzkumu nedetekují normativitu, tedy snahu o intersubjektivní platnost soudu, ale kontrolu emocí. Zatímco fanoušci a laici vnímají vyvolané emoce jako základ svého hodnocení, kritici si vliv prožívaných pozitivních i negativních prožitků uvědomují, snaží se je reflektovat a využít při analýze daného díla.³ Tvrzení ze závěru centrální kapitoly Sémantika filmové kritiky: „Smysl kritiky podle respondentů spočívá právě v tomto přiznaném promítání vkusu kritika do hodnocení díla“ (s. 67) není možné zevšeobecňovat a zdůvodňujeme si je malým výzkumným vzorkem a absencí tzv. intelektuálních kritiků.

Autoři výzkumu sice deklarují, že jeho cílem je určení jazykové hry, kterou daní posuzovatelé při hodnocení jídel nebo filmů hrají, ve výzkumu se však nejedná o analýzu daných kritických výpovědí a rozbor, jakými způsoby hodnotitelé daných cílů dosahují. Autoři přistupují na hru svých respondentů a jen reprodukují to, co kritici či laici tvrdí, že ve svých hodnoceních dělají: „nejlepším způsobem pro určení epistémické hodnoty kritického soudu je rekonstrukce způsobu, jak vlastnímu hodnocení rozumějí sami mluvčí“ (s. 70). Vlastní kritické texty sloužily jen jako východisko pro polostrukturované rozhovory. Nejde tedy o analýzu diskurzu kritik a recenzí, ale o pojetí hodnotícího aktu samotnými respondenty, na jejichž upřímnost autoři sází. Jazykové hry by měly být zkoumány bez ohledu na autorskou intenci a zpětnou racionalizaci, protože kritik může hrát více her a v rozhovoru následně z důvodu prestiže akcentovat pouze některé.

Jestliže se autoři výzkumu velmi věnují emocím, nezohledňují (v důsledku zaměření na rozhovory), zda a jak se emoce projevují v hodnotících textech. Vystačí si s retrospektivním konstatováním kritiků či fanoušků, jak s emocemi zacházejí. Z rozhovorů se čtenáři knihy *Když je kritikem každý* navíc dostávají jen úryvky, nikoli kompletní přepisy, takže nemá možnost posoudit, zda autoři výzkumu interpretují dané tvrzení správně (např. věta „Tohle mě prostě sere“ je interpretována jako odkaz na osobnostní dispozici, což je minimálně sporné).

Proto se zcela ztrácí ze zřetele kontext, v němž se hodnocení objevilo. Je zásadně odlišné, zda názor na určité dílo zazněl v živé televizní či rozhlasové diskusi, zda byl přítomen autor kritizovaného díla, zda se jedná o psaný text, či uživatelské hodnocení na platformě Československé filmové databáze (ČSFD). Výzkum zcela opomíjí, že příspěvek na ČSFD, jakkoli hodnotící, je zcela jiný žánr než recenze, jež má (i u laiků a fanoušků) určitou kompoziční strukturu a odlišnou komunikační funkci. Každé z těchto médií má vlastní pravidla, jež do značné míry určují podobu hodnotících výroků. V případě sporů zůstal stranou i vztah kritika k druhé straně, tedy oponentovi — vzhledem k němu kritik nejen hodnotí dílo, ale také volí způsob jazykového vyjádření (např. ve sporu o rasistickou stereotypizaci v seriálu filmový kritik Kamil Fila uzpůsobuje svou mluvu kognitivním schopnostem a kulturním znalostem Filipa Renče).

3 Autoři odůvodňování soudů nepovažují za rozhodující signál profesionality, přestože citují laické respondenty, kteří nerozumí, proč by vůbec měli své soudy argumentačně podložit: „Někteří z respondentů proto ani nemají potřebu zdůvodňovat své soudy [...], když se jedná o jejich vlastní hodnocení, které je platné pouze ve vztahu k nim (To musím nějak zdůvodňovat? Jak zdůvodňovat?)“ (s. 118).



Význam připisovaný emocím se odráží i v obecném pojetí hodnotícího aktu. Jazykovou hru filmových kritiků i laiků interpretují Zahrádka a Kotišová bez zdůvodnění a s odkazem na typologii Wernera Strubeho (*Sprachanalytische Ästhetik*, 1981) jako hru „milovníka umění“. To je jasná degradace kritické praxe na pouhé vyjadřování zalíbení a pro mnohé profesionální kritiky může vyznívat urážlivě. „Kritik“ je ze své podstaty zcela jiná role a jeho jazyková hra by se asi dala označit jako „hra filmového kritika“, což by ale autorům výzkumu moc nepomohlo, když se nevěnují argumentačním a rétorickým strategiím samotných kritických textů. Na nich by se ukázalo, že kritikem *není* každý — subjektivní hodnocení neopravňuje mluvčího, aby byl označován jako kritik. Zahrádka a Kotišová tak titulem své publikace přispívají k erozi pojmu a podrývají étos kritického řemesla.

Tím, co z publikace dělá zbytečně rozsáhlý text, jehož jádro by se vešlo do brožury poloviční či třetinové délky, je opakování. Autoři na něj sice sami alibisticky upozorňují („Kniha je tak pro čtenáře přehlednější, i když za cenu určité dávky opakování“, s. 49), avšak repetice se často týká celých odstavců, jež jsou kopírovány téměř doslovně. Případně jsou určitá zjištění stále znovu shrnována a některé výroky respondentů jsou (jako doklad téhož) citovány několikrát. To je dáno i tím, že kapitoly tři až šest (tedy téměř dvě třetiny textu) byly publikovány jako samostatné studie buď Pavla Zahrádky, nebo Johany Kotišové. Sledují tedy různé cíle, současně však vycházejí ze stejného výzkumu, což vede k nejen k opakování, ale i k odlišnému charakteru a chaotičnosti závěrů jednotlivých kapitol.

V páté kapitole je náhle (domnělá) subjektivita hodnotících soudů stavěna do kontrastu ke zpravodajské práci: „kulturní kritika [...] přitom jenom těžko může svoji potřebnost a výlučnost stavět na hodnotě objektivitu, která je typicky žádoucí v jiných odvětvích novinářiny“ (s. 93). To je však zcela jiná subjektivita, než s jakou pracují estetické teorie. Jestliže se Johana Kotišová na základě výzkumu domnívá, že se očekává, že do textů filmových kritiků bude „prosakovat osobní zaujetí až vášně pro téma, nadšení či znechucení kulturními objekty“ (s. 95), nejedná se o subjektivitu hodnocení, ale o subjektivitu rétoriky, kterou mohou vykazovat například i texty reportérské. Stranou ponechme, že z principu se od práce filmového kritika očekává hodnocení a informace, nikoli vyvolávání či zprostředkování emocí.

V celé publikaci vedle této zásadní nekoherence najdeme mnoho dalších zarážejících jevů: Část úvodní kapitoly tvoří příklady (nedostatečně ozdrojované) kritického hodnocení, které však v dalším textu nejsou nijak využity; přes opakované odkazování na Wittgensteinův pojem „jazyková hra“ autoři nereflektují jeho užívání či souvislost s „řečovými akty“; kategorii „fanoušků“ ve výzkumném vzorku pro rozhovory reprezentovali studenti filmové vědy, ačkoli byli jako prototyp fanouška nejčastěji uváděni uživatelé ČSFD a studenti jsou v mnohém (jazykově, společensky aj.) odlišní; přestože autoři několikrát zmiňují vliv digitálního prostředí na kulturní kritiku (demokratizace, rozostření hranic), nezkoumají už zavedené techniky, které se staly nedílnou součástí hodnotícího procesu, ať už to jsou algoritmy na digitálních platformách nebo role percentuálního hodnocení děl; v úvodní metodologické kapitole autoři píší, že ve výzkumu zohledňují i hodnotící názory tvůrců (režisérů, vlnářů) („Výzkumný vzorek hodnotitelů filmových děl zahrnoval [...] šest filmových tvůrců“, s. 43), zůstane však jen u tohoto konstatování a následně se věnují pouze laickým i profesionálním kritikům. Text navíc obsahuje



množství pochybných neproblematizovaných závěrů: „například melancholičtí kritici budou podle našich komunikačních partnerů hodnotit pozitivně spíše melancholické filmy“ (s. 99).

Výsledkem je tak zmatená a horkou jehlou šitá kniha, která svým průběžně zmiňovaným teoretickým backgroundem vytváří dojem ujasněného výzkumu, přitom však opomíjí zcela zásadní aspekty kritické praxe.

AD:

Pavel Zahrádka — Johana Kotišová: *Když je kritikem každý. Výzkum sémantiky estetického hodnocení*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2020. 146 s.